

Páginas de Filosofía, Año XVIII, Nº 21 (enero-diciembre 2017), 87-107
Departamento de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue
ISSN: 0327-5108; e-ISSN: 1853-7960
<http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/filosofia/index>

ARTICULOS/ARTICLES

LA CONTIENDA MUNDO-TIERRA EN LA *FUNDACIÓN* HEIDEGGERIANA DE LA OBRA DE ARTE. ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE SU ACTUALIDAD CONCEPTUAL.

THE STRIFE BETWEEN WORLD AND EARTH IN THE HEIDEGGERIAN FOUNDATION OF THE WORK OF ART. ANALYSIS AND EVALUATION OF ITS CONCEPTUAL FORCE.

Mariano O. Martínez Atencio
Universidad Nacional de Mar del Plata
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Resumen:

La pregunta y el planteo por el Ser encuentran un relieve particular al interior del análisis heideggeriano de la *obra de arte*. Su análisis en términos de una contienda entre la “instalación” de un Mundo y la “elaboración” de la Tierra, fundado en un acontecer de la verdad en la obra como esencia del arte, resulta sustancial para interés que la estética y la filosofía del arte prestan a la caracterización de la naturaleza propia de lo artístico. A partir de dicho tratamiento es posible pensar una modalidad del acontecer estético del arte que confronta y articula con toda una serie de teorizaciones de especial relevancia en el siglo XX para la filosofía ocupada del tema. El presente escrito busca indagar en la caracterización heideggeriana de la obra de arte la existencia de claves conceptuales que permitan el establecimiento de continuidades, tanto como la evaluación de la relevancia de su planteo para el tratamiento del problema de la definición del arte, objetivo perenne de la estética filosófica. Parte de la tarea supone, así, la recuperación de algunas de las mutaciones teórico-prácticas experimentadas por el arte en su instancia contemporánea como fundamento de dicha indagación.

Palabras clave: Definición del arte; Obra de arte; Heidegger; Mundo; Tierra; Verdad

Abstract:

The inquiry about Being find a particular highlight within the heideggerian analysis of the work of art. This is the one represented by the struggle between the “instalation” of the World and the “elaboration” of the Earth. His approach characterizes putting in work the truth of Being as the essence of art. The notions of World and Earth, essentials to it, are closely connected with his conception of the truth as *alétheia*. That is, unconcealment. The happening of the truth of Being is experienced in art as the strife between World and Earth. This is of particular interest to the contemporary aesthetics and philosophy of art concerned about the problem of the definition of art, although confronted with certain of its approaches.

The aim of this paper is to contrast the heideggerian characterization of these concepts against some of the main theoretical and practical developments in contemporary art, and thereby assess the relevance of his proposal as a genuine contribution to the problem of the definition of art.

Key words: Definition of art; Work of art; Heidegger; World; Earth; Truth

Introducción

La pregunta y el planteo por el ser encuentran un relieve particular al interior del análisis heideggeriano de la *obra de arte*. En otros términos, el tratamiento ofrecido por Heidegger frente al arte se encuentra circunscripto a su indagación general por la naturaleza del *ser*, atendiendo a la necesidad de determinar la esencia de aquél. La serie de conferencias pronunciadas por Heidegger entre 1935 y 1936 –y conocidas bajo el título de “*El origen de la obra de arte*” (Heidegger, 1973)– supone el núcleo más sólido del planteo, momento del despliegue conceptual que intenta recuperarse aquí. En dicho planteo, la esencia del arte es caracterizada como un “poner en obra la verdad del ser”.

El acontecer de la verdad del ser es experimentado como la más originaria contienda entre *mundo* y *tierra* –“instalación” de un *mundo* y “elaboración” de la *tierra*– manifiesta en la obra de arte. Ambas nociones, esenciales a este planteo, se encuentran íntimamente ligadas a la concepción heideggeriana de *verdad* entendida como *alétheia*. Es decir, des-ocultación. De este modo, la manifestación de la verdad en el arte acontece siempre bajo la impronta de un doble impulso que hace visible en toda obra un horizonte de sentido (*mundo*) a la vez que oculta la inefabilidad de su ser mismo (*tierra*).

El análisis que impulsa Heidegger en clave fenomenológica se desarrolla, así, tomando en consideración la *obra de arte* misma como punto de partida de toda su reflexión.¹ Esto es, lo dado en la

¹ El impulso husserliano de indagar “en las cosas mismas” compromete el análisis del

manifestación sensible y su aprehensión. Por lo tanto, parte inicial de su tarea halla compromiso en la diferenciación de la obra, en tanto ente, respecto de otras entidades como el *útil* o instrumento y la *cosa*; puesto que así como parece razonable pensar el vínculo existente entre ellos, eso mismo fuerza la captura de sus diferencias. Toda obra se presenta, en primera instancia, como *cosa*. Sin embargo, es claro que su ser excede la mediación de “mera cosa” en la profusión de un carácter alegórico –en tanto que parece señalar “algo más” por fuera de sí–, a la vez que simbólico –en tanto nexo referencial que la vincula con ese excedente–.

A la luz de estos comentarios, el objetivo de este escrito apunta a recuperar el planteo heideggeriano y establecer posibles continuidades que se deriven del mismo de relevancia para la contemporánea filosofía interesada en el problema de la definición del arte, estimando la validez de su aporte en función tanto de los desarrollos teóricos como prácticos sufridos por éste, según la siguiente hipótesis de trabajo: *el análisis heideggeriano de la obra de arte ofrece elementos conceptuales de espesor y relevancia para la comprensión del fenómeno del arte que corrobora vínculos positivos respecto de posteriores enfoques teóricos, a la vez que encuentra la resistencia de algunos contraejemplos*. El apoyo de esta hipótesis encuentra su concreción en la articulación de dos instancias. En la primera parte de este trabajo se analizará el planteo hecho por Heidegger sobre la obra de arte desde sus claves conceptuales de “mundo” y “tierra”, fundamentalmente desde el texto que resume el ciclo de conferencias de 1935-36 (Heidegger, 1973). Un segundo momento buscará sopesar dicho planteo con algunos de los enfoques teóricos de mayor visibilidad para la filosofía del arte del siglo XX, así como con algunos de los ejemplos más paradigmáticos del arte de tal período.

I. El análisis heideggeriano de la obra de arte

El análisis de Heidegger sobre la naturaleza de la cosa recupera su carácter de *materia formada* –luego de descartar su identificación como aquello *portador de propiedades* (sustancia con sus accidentes) y como *unidad dada a la multiplicidad de los sentidos*–. De esta síntesis de materia y forma se desprende su vinculación con la noción de *útil*; ya que será la *forma* la que determine no sólo el ordenamiento de los materiales

hecho artístico con el único momento de concreción que supone toda obra de arte. Puesto que no se capta el Arte en el encuentro con ella, la búsqueda de su esencia debe ceñirse a la evidencia de su manifestación sensible: la obra.

sino, en cada caso, la elección y el tipo de materia –con vistas a su utilidad–.

También la *obra* participa de un tipo de creación que la posiciona junto al útil en tanto resultado de la operatoria humana. No obstante, se acerca más a la “mera” cosa en tanto evidencia una aparente falta de finalidad, dejando al útil a mitad de camino entre ésta y la obra de arte. Dado que la finalidad del útil es servir para algo, su ser más íntimo es “ser de confianza” (Heidegger 1973: 61). Aun así, al ofrecerse éste en su servicialidad, se agota y agota su esencia en lo habitual. Frente a esto, la obra de arte será lo no-habitual. Esto plantea una profunda diferencia en la utilización de los materiales dada entre obra de arte y útil. En éste último, la utilización artesanal del soporte para su confección desgasta el material. Es ésta la característica que identifica la culminación de todo útil con su hechura. Es decir, en su *ser-terminado* el útil encuentra toda su justificación.

En el *ser-creado* de la obra de arte, por su parte, la acción por la que es producida no agota el material en su servicialidad sino que lo preserva y enaltece. Se da aquí una diferencia sustancial respecto de la relevancia en el aparecer de ambas nociones –*útil* y *obra de arte*–. Aquél desaparece conforme la habitualidad arroja su *ser-terminado* por encima en el abandono de sí. Ésta, guarda su ser en su acontecer en tanto lo no-habitual: “En la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos.” (Heidegger 1973: 62)

El ser del útil es revelado, según Heidegger, en la proximidad y cercanía con la obra. Al analizar una posible descripción del ser del útil, manifiesto en un cuadro de *Van Gogh* (un par de zapatos de labriego), destaca la evidencia del mismo manifiesta en la obra; aquello en lo que en verdad es. El ente que sale ahora a su estado de no-ocultación en la obra devela su verdadera esencia en tanto des-ocultamiento (*alétheia*). Es decir, lo que evidencia la manifestación de su presencia es la verdad del ente: “Lo que resalta en la obra del pintor y lo que ésta representa de manera intensa no son unos zapatos campesinos casuales, sino la verdadera esencia del útil que son.” (Gadamer 2002: 102)

El preguntar heideggeriano acerca del origen de la obra de arte es antepuesto a sus definiciones en tanto planteo general por la esencia y fundamento del arte. Este, entonces, pone en operación la verdad del ente, lo “pone en obra”. El arte –para un análisis que recupera el concepto griego de *alétheia*– no es sino este ponerse en operación de la verdad. El objeto de este preguntar, entonces, es la naturaleza de la obra, aquello que de obra tiene la obra, su ser mismo.

La Contienda

La obra de arte se diferencia de la cosa por cuanto aquella reposa (se sostiene) sobre sí misma. En ella acaece la verdad, la des-ocultación del ente que con anterioridad no era. La verdad acontece, entonces, como oscilación contrastante. Esto es, como un hacer visible el potencial y contencioso vínculo entre visibilidad y ocultamiento: “Sólo cuando estamos en el claro experimentamos el ocultarse.” (Heidegger 2003: 279)

Heidegger encuentra en esto un primer matiz del devenir contencioso del ser: la oposición *ocultación / des-ocultación* que supone la verdad como acontecer. La verdad es la verdad del ser. La pregunta acerca de ella, así, es la pregunta por el fundamento del ser. De este modo, ser y ente participan del modo en que se instancia la verdad. La diferencia es conciliatoria ya que ambos descansan su ser en su oposición al otro. Esto es lo que la particularidad del análisis distingue como una diferencia pensada en términos de oposición y conflicto que se desarrolla al interior de toda obra de arte.

Ligado a esto se halla el concepto de *claro* [*Lichtung*]. La esencia de la verdad es el ser claro para el ocultarse. Esta condición fundamenta el claro como sitio para el acontecer de la verdad entendida en su más originario sentido de desocultación [*alétheia*]. El concepto de verdad, entonces, da la clave para pensar el acontecimiento esencial del ser y el acaecer. Su partícula privativa otorga la posibilidad de pensar la oposición. Si la verdad es lo no-oculto (*a-létheia*), tal condición supone y se sostiene por su contrapartida ocultación o *condición-de-oculto*: “[...] Pero cuán abismosamente aclarado tiene que estar el claro para el ocultarse, para que la sustracción no aparezca en primer plano como una mera nulidad, sino que reine como la donación.” (Heidegger 2003: 239)

Mundo y Tierra

El establecimiento de la verdad del ser en el ente es algo que acontece de modo particular como contienda entre *mundo* y *tierra*. Esto se da de manera particular en la obra de arte; ya que así como su análisis sirvió para hacer evidente la esencia del útil, también mostró la especificidad de toda obra. Esto es, la apertura del ser del ente o desocultamiento de éste (*alétheia*). De esta manera, la obra pone al descubierto no sólo su carácter esencial de apertura sino que, al hacerlo, devela asimismo su carácter de ocultamiento: “En la obra de arte está realizada la verdad no sólo como revelación y apertura, sino también como oscuridad y ocultamiento. Esto es lo que Heidegger llama conflicto

de mundo y tierra en la obra.” (Vattimo 2002: 108).

Este traer y poner en evidencia la verdad se sostiene como contrabalanceo que aparece y se oculta, que se instala (se funda) y se retrotrae sobre sí en un devenir contencioso entre ser y ente. Según Gadamer, esta tensión entre mundo y tierra en que la obra de arte acontece como empuje por medio del cual la verdad deviene acontecimiento está afirmando la identificación del ser mismo como acontecer de la verdad (Gadamer 2002: 104). Claro y ocultación, entonces, se ofrecen como instancias o momentos de un mismo acontecer; *i. e.*, el de la verdad en la obra. Esta se establece no sólo como claro sino también como ocultación:

Recién cuando el ocultarse domina totalmente todos los circuitos de lo engendrado, creado, tratado y ofrecido, esenciándolos recíprocamente, y determina al claro y así al mismo tiempo al interior de éste se esencia al encuentro de lo que se cierra, recién entonces surge *mundo* y al mismo tiempo con él (de la “contemporaneidad” de ser [Seyn] y ente) asciende la *tierra*. (Heidegger 2003: 281)

Lo propio de la obra es un “estar-en-relaciones” por medio del cual pertenece sólo al reino de lo abierto por ella. De esta manera, la obra pone al descubierto un mundo, lo instala en función de las relaciones que teje en torno y a partir de sí. Instalación de un mundo y elaboración de la tierra corresponden, pues, a aquél segundo carácter señalado del devenir contencioso en torno al ser y la verdad. Guarda el mismo impulso de fondo que el analizado en torno a la verdad como *alétheia*. Es decir, la originaria disputa entre *ocultación* y *des-ocultación*.

Mundo es el sitio de las decisiones históricas, de la humanidad histórica. El mundo que emerge y que abre la creación de una obra reúne y relaciona entes y situaciones diversas. Sin embargo, no supone un objeto concreto o una suma de cosas y de útiles. La verdad que instancia toda obra inaugura un espacio de sentido novedoso, destacando precisamente su carácter original. La apertura del mundo que toda obra muestra en tanto acontecer de la verdad es un marco o contexto que ella misma funda siempre por “primera vez” –prescindiendo de todo vínculo con situaciones dadas de ante mano–. El análisis heideggeriano del templo griego (*Partenón*) como arquetipo de la relación que establece el develamiento de la verdad evidencia justamente el punto de contacto que supone la apertura de un mundo en toda obra. Ésta (el templo), ofrece una entrada de acceso al conocimiento del mundo griego. En este sentido,

mundo puede entenderse como: “[...] la atmósfera espiritual de una época determinada: las corrientes culturales, sociales y políticas por las que atraviesa una época histórica concreta; el conjunto de ideas, creencias y costumbres; todo aquello de que se nutre tal época [...]” (Sadzik, 1971: 108).

El segundo rasgo esencial de toda obra es la elaboración de la *tierra*. Toda obra requiere del establecimiento de sí –creación de sí–. La obra se erige y al hacerlo utiliza los materiales que la constituyen en un movimiento doble de ofrecimiento (revelación) y ocultación. A diferencia del útil hace sobresalir y restallar los materiales que la conforman. En su seno se patentizan los diferentes materiales y cobran su verdadera naturaleza y relevancia. Es en la obra en donde cada material adquiere su originario sentido y coloración:

Pero el templo, al establecer un mundo, no hace que la materia se consuma, sino ante todo que sobresalga en la patencia del mundo de la obra; la roca llega a soportar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca, el metal llega a brillar y a centellar, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción. (Heidegger 1973: 76-77).

Mundo y tierra se requieren mutuamente. Al igual que en la disputa entre ocultación/des-ocultación, mundo y tierra sostienen entre sí un acontecer contencioso. La tierra sostiene y se repliega en la contienda que soporta con el mundo. El mundo descansa y reposa sobre la tierra. La revelación que supone la instalación de un mundo en la obra hace que al mismo tiempo cada material se retrotraiga en un ocultarse sobre sí (la *tierra*). Ambos impulsos participan de la naturaleza simbólica de toda obra por la que algo (diferente) se hace visible en ella, y al mismo tiempo recupera el planteo por la diferencia en el trato de los materiales respecto del útil. Mientras que el ser instrumento (herramienta) del útil desgasta el material, la obra hace que éste reluzca y lo conserva.²

El útil, por su ser-terminado con vistas a la prestación de un servicio, acaba perdiendo evidencia en el desgaste de su habitualidad. La

² El uso de los materiales en ambos casos reposa en la diferencia subyacente entre “hacer” y “crear”. Si bien ambos procesos suponen algún tipo de elaboración (acción) sobre la materia, el interés de Heidegger recupera el sesgo cognoscitivo que involucra el concepto griego de *téchne*. Así, conocer es ver aquello que aparece evidente como lo no-oculto, supone esa develación del ser oculto (*alétheia*). En este sentido, lo propio de la obra de arte es precisamente este hacer evidente el ser en la apariencia de la cosa (materia).

obra, en su ser-creada, sostiene la evidencia del ente que antes no era. Ello da lugar a lo no-habitual que irrumpe en su diferencia respecto de lo anterior. Es así que a la obra le corresponde no sólo su ser-creada sino también la *contemplación* que esta promueve. De este modo, el enfoque dirigido hacia lo no-habitual obliga a demorarse ante la novedad:

La conducta que es este demorarse permite a la creatura ser la obra que es. Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra. (Heidegger 1973: 104)

Según la lectura que hace Vattimo, la obra de arte se aparta de la lógica relacional que liga el útil a su función por cuanto aquella no es reducible al mundo abierto en la contienda. El útil, que se agota en su instrumentalidad, no llama la atención sobre sí. La obra, por su parte, “irreducible” al mundo, se ofrece relevante en su acaecer cifrado en la noción de una “novedad radical” (Vattimo 2002: 107). Vattimo ve en esta apertura de revelación que supone la fundación de un mundo el *contra-impulso* de una reserva de significaciones sostenida por la *tierra*. La obra de arte, que funda un mundo y abre así el espacio de una nueva evidencia de significado (contemplación), no se agota en una sola interpretación. Nunca la obra es penetrada completamente en su significado sino que éste parece renovarse con el encuentro frente a cada espectador. El arte funda un mundo capaz de resistir la decadencia general de éste, al menos transitoriamente. Así, la verdad acontecida en su interior es una verdad *fundada*. Su perdurabilidad y consistencia son limitadas y ella misma acontece de un modo inaugural y único que supone la presencia de un ente tal que no existía con anterioridad, ni volverá a existir.

El establecimiento de la verdad en la obra supone ambos costados del mismo devenir en la contienda: claro y ocultación / mundo y tierra. Heidegger habla de una *fisura* [*Riss*] que reúne y separa, pero que no aleja ni desgarrar en partes distintas. La contienda entre mundo y tierra se establece como fisura que conserva cada elemento como opuesto a su contrincante según la disputa originaria. La contienda da lugar a la *figura* [*Gestalt*] que porta toda obra y que asume su manifestación en un doble devenir: ensamble (articulación) y fisura. Ambos, fisura y figura, ilustran otro modo de acaecer de la verdad en la obra.

La lucha entre *mundo* y *tierra* que suscita toda obra supone, entonces, la efectividad de tales juegos de oposiciones. Si la esencia de la

obra de arte es el acaecer de la verdad entendida como develación, el *mundo* es el horizonte de posibilidad de toda interpretación que permanentemente encuentra resistencia en la clausura que instancia la *tierra* como límite a tales interpretaciones. La contienda se desarrolla, en este sentido, a un nivel de nexo comunicacional; puesto que cada revelación o apertura de un mundo que supone la verdad develada inhabilita otra posible interpretación o develamiento. La *tierra* –la obra desde la perspectiva de la *tierra*–, entonces, es la contraparte del claro que supone el develamiento de la verdad y su consecuente apertura de un *mundo*.³ Así interpretada, la obra no sólo oculta sino que hace manifiesto tal ocultar.

Claves conceptuales

El análisis heideggeriano de la obra de arte culmina con la vinculación que el autor promueve entre *arte* y *poesía*. El vínculo reposa en el sesgo inaugural que establece el lenguaje poético al nombrar al ente y, consecuentemente, hacerlo manifiesto (Heidegger, 1973: 112). Al nombrarlo por primera vez, proyecta su luz sobre el ente. De tal modo, el devenir poético del lenguaje instancia nuevamente un modalidad que “pone en obra la verdad” en tanto desocultación.

Este surgir de la verdad en la obra de arte supone un aporte de novedad en el tratamiento filosófico ocupado históricamente en el problema por la definición del arte, de renovado vigor sobre la segunda mitad del siglo XX. De este modo, el ciclo de conferencias brindadas por Heidegger hacia 1935-36 fija elementos conceptuales que permiten una alternativa de análisis válida del acontecer del arte y de su naturaleza esencial. Al entender que el arte es esencialmente el develamiento de la verdad en la obra su planteo encuentra especial compromiso con modos de “ser” y “hacer” del arte mayoritariamente clásicos. Algunos de sus ejemplos más paradigmáticos, de hecho, señalan esa dirección –*templo griego*, *pintura* de Van Gogh–. Pensado en estos términos, el arte sigue promoviendo un tipo de interpretación esencialista que encuentra en él el inusitado surgimiento de un espacio de sentido original.

Aunque susceptible de volverse histórico, este arte que inaugura el acontecer de la verdad en la obra supone un logro no habitual. Este

³ Un interesante análisis de la *tierra* entendida como lo “insondable” (*unfathomable*) de toda obra en relación a su carácter de “sagrada” es ensayado por Julian Young quien, paralelamente, destaca la afinidad que puede sostenerse entre el tratamiento heideggeriano de ambos conceptos (mundo y tierra) y el planteo nietzscheano en torno al arte en términos de pulsiones apolíneas y dionisiacas. Cfr.: (Young, 2001: 38-46).

hecho, la constatación del modo extraordinario en que la verdad llega a ser en la obra, fija quizá el mayor valor que el análisis heideggeriano establece frente a una tradición filosófica que lo sucederá, de marcada naturaleza antiesencialista. Paralelamente, las proyecciones que establece el ejercicio de las nociones de *mundo* y *tierra* refuerzan el valor que su planteo originario posee. Es decir, permite poner en diálogo su propuesta con posteriores desarrollos teóricos de considerable magnitud. Por último, aunque la mirada de Heidegger sobre el arte haya recuperado parte de sus formas más clásicas resultará interesante estimar su proyección hacia elementos más nuevos de la producción artística. A la posibilidad de establecer los cruces señalados se encuentra dedicada la segunda parte de este escrito.

II. Continuidades en la Teoría y la Práctica del Arte Contemporáneo

Posiblemente, la mayor fortuna que una idea o concepto filosófico pueda poseer se encuentre signada por su potencia evolutiva. Esto es, por la posibilidad de alumbrar la mayor cantidad de *continuidades* posibles. Al hacerlo, estará proyectando nuevos encuadres de sentido, resignificaciones y todo tipo de estrategias genuinas de recuperación que vuelven a afianzar su valor cada vez.⁴ Según la hipótesis que motivó el desarrollo de este escrito en ello reside parte del logro del análisis heideggeriano. Sin ánimos de forzar encuentros o diálogos entre pensadores pertenecientes a momentos históricos y corrientes filosóficas distintas –lo que sin duda inhabilitaría cualquier intención–, de lo que se trata más bien es pensar la disponibilidad de sostener continuidades cuyo sentido se encuentra dado por la dependencia mutua a un mismo problema filosófico: la caracterización o definición del arte.

El primer segmento de esta segunda parte rastreará los ecos promovidos por el planteo de Heidegger cuando éste es confrontado desde la caracterización de posteriores enfoques, asimismo interesados en comprender la naturaleza del arte. En el segundo segmento se evaluarán algunas resonancias que dicho planteo adquiere a la luz de ciertas producciones artísticas contemporáneas.

Las Resonancias en la teoría

⁴ Nótese que al hablar de *continuidades* no se distinguen aquellas convalidaciones positivas de aquellas que se oponen negativamente a la idea o concepto original. En filosofía, a menudo, la oposición –continuidad negativa– supone una profusión mayor de nuevas ideas y argumentos; obteniendo, así, un matiz positivo.

La recuperación del planteo heideggeriano en torno al arte, tal como ha sido mencionado, discute (puede hacerlo) con propuestas que le sucedieron por varios años en la filosofía interesada en la necesidad de otorgar fundamento a la naturaleza del hecho artístico. Lo primero que llama la atención respecto del enfoque de Heidegger es precisamente la originalidad con la que al interior de la obra de arte acontece la verdad de manera novedosa. Este rasgo esencial a su análisis, pone en evidencia el carácter de novedad que instauro el arte a través de sus obras generando un espacio de sentido absolutamente nuevo (no habitual). Puede leerse en esto la potencia de la que participa el arte en tanto modo de validar su legitimación desentendida de la historia. La verdad que acontece en el arte se desvincula de toda matriz historicista. Irrumpe inusitadamente como aquella contienda entre un permanente “hacer visible” y “ocultar” –*mundo y tierra*–.

Esto parece enfrentarse con posiciones que han gozado de cierto prestigio durante la segunda mitad del siglo XX en el interior de lo que se conoce como filosofía *analítica* del arte. Posiblemente, la figura más emblemática aquí sea la de Arthur C. Danto (1924-2013). Su propuesta filosófica, aunque acabó abrazando un marcado esencialismo en torno a la definición del arte, acompañó y sirvió de fundamento a distintos planteos de naturaleza institucional o historicista.⁵ En su versión más temprana, Danto pone al descubierto la necesidad del marco teórico e histórico como fundamento de legitimación de toda obra de arte cifrado en el concepto de *artworld* (mundo del arte) (Danto, 1964).

La originalidad del enfoque dantiano descansó, en ese temprano ensayo, en la relevancia introducida sobre el trasfondo histórico-cultural que ronda las producciones del arte. Aquello que sea lo que en definitiva acaba legitimando una obra de arte en tanto tal excede con mucho la particularidad material de la misma. Esto es, señala en la dirección de un complejo entramado de teoría artística y conocimiento histórico del arte o *artworld*.⁶ La originalidad de toda obra, su validez e, incluso, su propia identidad no pueden pensarse por fuera de la participación en dicho

⁵ Fundamentalmente para el desarrollo de la conocida *Teoría Institucional* del arte de George Dickie y los *historicismos* impulsados por Noël Carroll y Jerrold Levinson (“*narrativismo histórico*” e “*historicismo intencional*”, respectivamente). Véase al respecto: (Carroll, 2001: parte II); (Dickie, 1984) y (Levinson, 1979).

⁶ Cabe destacar que el planteo de Danto terminó asumiendo el compromiso por la existencia de un sustrato esencial para toda obra como fundamento de su definición circunscripto a las nociones de *aboutness* (contenido) y *embodiment* (sentido encarnado), recurrentemente cuestionado. Cfr.: (Danto, [1981] 2004).

espacio de sentido y referencialidad que suscita la noción de “mundo del arte”. En sus versiones más radicalizadas, este aparente “contextualismo” inherente a la naturaleza del arte es asumido en términos de una marcada *institucionalidad* (Dickie) o un cerrado *historicismo* (Carroll, Levinson). En cualquiera de los casos la obra de arte requiere, para ser tal, del vínculo con asociaciones hitórico-contextuales que permiten su reconocimiento, estima e interpretación. Sin la posibilidad de convalidar dicho vínculo la identificación de algo como obra de arte presumiblemente fracase.

Frente a estos planteos más cercanos en el tiempo, el enfoque heideggeriano se sostiene como una alternativa válida que encuentra en la irrupción totalmente novedosa de la verdad en la obra, la posibilidad de pensar la naturaleza del arte como revelación apartada de lo habitual y portadora de sentidos y significados siempre nuevos. Si se piensa en términos más actuales de producción de obra *neovanguardista* es posible recuperar parte de ese sesgo novedoso de la obra como “acontecer de la verdad”:

En este modelo es central la noción de situación, contrapuesta a las de genealogía y contexto. Observar las obras como situadas permite recuperar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; éstas no son el resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos. Intervienen. (Giunta, 2014)

La obra de arte dota de sentido a su alrededor, su época, el *mundo* que la circunda y del cual participa, y hasta la verdad que instala; aunque al hacerlo no suponga un anclaje historicista como sistema de fundamentación retrospectiva. En tal sentido, el encuadre heideggeriano posiblemente se adecue mejor al acontecer de cierto tipo de obra que parece resistir toda tradición en la instalación de su propia legitimidad.

Por su parte, la oscilación contenciosa que promueve toda obra en su permanente mostrar y ocultar (mundo/tierra) ofrece la posibilidad de establecer una nueva continuidad entre propuestas. En este caso, respecto del desarrollo dado por U. Eco hacia 1962 a propósito de la naturaleza *abierta* de ciertas obras.⁷ Claramente interesado en el análisis de los

⁷ Aunque en rigor tal enfoque recupere el tratamiento de la “interpretación” de la obra de arte, resulta pertinente constatar que forma parte, asimismo, de una caracterización general del arte y del desarrollo de sus obras. En este sentido, la reflexión se vincula también con el problema del *intencionalismo* en arte al que la filosofía analítica ha brindado especial atención. Cfr.: (Livingston, 1998 y 2005).

procesos semióticos vinculados al arte, Eco introduce una clave conceptual de verdadera magnitud que ilumina la problemática en torno a la interpretación de toda obra. Su concepto de *obra abierta* supone la concreción práctica de dispositivos (obras) que resisten cualquier reducción semántica de su sentido y significado en la profusión constante de reinterpretaciones y cierres provisorios por parte de sus espectadores (Eco, 1992).

El arte desde la clave comunicacional de toda teoría de la información, como lo piensa Eco, estimula procesos de ambigüedad creciente en la medida en que autoriza la pluralidad de interpretaciones sobre sus creaciones. De esta manera, cuanto más información brinda una obra tanto menos parece comunicar. Sin embargo, su naturaleza de obra permanece como tal. Es decir, más allá de la diversidad de interpretaciones y reinterpretaciones que suscita toda obra, ésta sostiene un límite de comunicación que la identifica en su singularidad. Posiblemente, aquello que la obra comunica no sea otra cosa que su naturaleza de simultánea singularidad y pluralidad. Aquí se revela interesante la continuidad respecto de los conceptos heideggerianos.

Mundo y tierra también patentizan una naturaleza doble que resiste el colapso de una única interpretación válida para toda obra de arte. En su singularidad, la obra permite múltiples interpretaciones que no agotan su naturaleza (mundo), aunque cada una de ellas eclipse las restantes cada vez que se sostiene y desarrolla (tierra). También aquí la obra está, en su unidad, abierta a un horizonte de sentido que se cierra ante cada interpretación pero que no la inhabilita, sino que parece promoverla. Ambos enfoques aciertan en constatar el modo de ser de las obras de arte frente al cual se insiste en indagar por sus significados y sentidos más allá de su fracaso sistemático.

La Resistencia desde la Práctica

De modo algo similar a lo que ocurre con la serie de resonancias teóricas que puede suscitar el planteo heideggeriano, su vínculo con algunos desarrollos del arte contemporáneo responde a la misma intención de estimar la potencia explicativa de sus conceptos en función de una comprensión general del fenómeno artístico.⁸ Si bien es cierto que

⁸ Al proponer tales conexiones se tiene en cuenta el hecho de que Heidegger no haya analizado ni tomado en consideración buena parte de los desarrollos que se incluirían bajo el concepto de “arte contemporáneo”; aunque se sabe que al momento en que dicta sus conferencias ya se tenía noticia de las ideas de Ortega y Gasset acerca de la “deshumanización del arte” (1925), ya habían estallado buena parte de las *vanguardias*

no todo el arte contemporáneo promueve los quiebres que lo identifican como un modo de producción de obra artística disruptivo frente a los formatos más clásicos, buena parte de sus propuestas sí se insertan en una lógica de creación tal. La obra de arte contemporánea es *performance*, *happening*, *instalación*, *intervención*, *señalamiento* o mero *acontecimiento*; y lo es con mayor frecuencia conforme desarrolla el siglo XX. En todos estos casos se da un paulatino desvincularse de la obra respecto de sus categorías estancas de perdurabilidad, al tiempo que supone un compromiso participativo cada vez mayor de parte de los espectadores.

En la actualidad, un hecho de naturaleza artística puede acaecer en cualquier lugar, momento y situación, llegando incluso a durar escasos instantes. Tanto desde los temas como desde los materiales que son utilizados en la configuración de algunas obras, el arte contemporáneo parece no exhibir un compromiso que exceda la banalización de una cultura mundial masiva que consagra logros superficiales. Sobre todo si se toma en cuenta el gran arte del cual el propio Heidegger extrajo algunos de sus ejemplos. En este sentido, la verdad que devela el arte en la instalación de un *mundo* espeja, de algún modo, un tiempo y una cultura particular. El arte de tal cultura, como la griega, no supuso un mero acompañamiento de las formas religiosas, políticas y sociales; sino el sitio preciso de su consagración. Así, el templo griego es asiento y morada de los dioses y el vínculo participativo que aquella cultura guardaba respecto de él, en su intercambio cotidiano, lo confirma. Algo semejante sucede con las formas arquitectónicas de las catedrales e iglesias medievales.

Sin embargo, el mundo de la modernidad científico-tecnológica no parece responder a la misma lógica vinculante entre arte y cultura. No se da en él un espacio para la glorificación de la verdad entendida como revelación ni hay, consecuentemente, sitio para lo sagrado. O mejor, no se apunta ya a un vínculo con lo sagrado como forma de vida. Parte del desencanto de la cultura occidental moderna supone esta desvinculación sistemática respecto de los ámbitos sagrados que ocuparan los conceptos de *dios* (autoridad) y de *verdad* (criterio de legitimidad) en las distintas esferas del quehacer humano –espiritualidad, economía, conocimiento, etc. – y la progresiva expansión de valores directamente vinculados con

históricas de comienzo de siglo y W. Benjamin llamaba, paralelamente, la atención sobre un devenir casi exclusivamente técnico del arte y sus consecuencias –*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936)–.

la hipertrofia del capitalismo, entendido no sólo como forma de producción de capital material sino de bienes simbólicos. En su lugar, la desconfianza ante la ausencia de parámetros válidos que fundamenten todo accionar humano promueve el triunfo de valores efímeros que no encuentran fundamento más que en la mera existencia fugaz de lo cotidiano y la reducción de cada cosa a su disposición de “recurso aprovechable”.

Alimentado en la fuente de este mismo desencanto, o quizá positivamente motivado por él, el *arte pop* supo consagrar el alcance sus creaciones a la glorificación de las formas que se derivan, en tanto consecuencia, de dicha cultura científico-tecnológica. Es decir, la *sociedad de consumo masiva*. El *mundo* que instala y revela como verdad este particular estilo artístico no es otro que el relieve cotidiano, la superficie de los productos de consumo, el rostro trivial de los íconos de una cultura popular. A su vez, la fuente inagotable de reinterpretaciones posibles que se pliegan cerrándose unas sobre otras en un juego aparente de inhabilitaciones en cada obra (*tierra*) no parece conducir mucho más allá de ese mismo proceso de creciente estetización de la vida que acaba haciendo de todo un motivo de interés para el arte. El ser que revelan y ocultan tales creaciones vuelve a señalar la pertenencia a una misma cultura desencantada –o encantada con la banalidad de las formas despojadas de profundidad–.⁹

Paralelamente, un arte que ha sabido acomodar su evolución a la plasticidad de los soportes tecnológicos en permanente cambio –desde la fotografía, el cine y la grabación musical en estudios hasta los nuevos soportes virtuales que permiten incluso la experimentación con la “realidad aumentada”– certifica, de algún modo, su pertenencia a una cultura de la absoluta estetización y de la progresiva desvinculación respecto de tradiciones. En su análisis, contemporáneo al de Heidegger, Benjamin adelanta lo que acabaría consolidándose como el paisaje propio del arte del siglo XX: su masificación que lo aleja de toda instancia ritualista inserta en tradiciones. En este sentido, siguiendo a Giunta, gran parte de la producción artística contemporánea legitima su propio devenir conforme articula con cada espacio en que irrumpe (Giunta, 2014: 21). Piénsese, por ejemplo, en la profusión de propuestas vinculadas al arte de *performance* que durante la segunda mitad del siglo XX pueblan la

⁹ Curiosamente, la aparente indiscernibilidad entre algunas obras del arte *pop* y ciertos productos comerciales de consumo masivos constituyó la piedra de toque para la recuperación dantiana del problema de la definición del arte, fundamento de su programa filosófico. Véanse, al respecto: (Danto, 1981; 1997 y 2013).

escena latinoamericana. En ellas, el compromiso político acompaña un activismo militante que busca organizar la trama socio-cultural en que se inserta en reclamo de los derechos de minorías desfavorecidas. Cada acto de *performance* dialoga con su entorno en procura de un espacio propio de visibilidad que sólo encuentra legitimidad en la mediación de su acontecer inmediato.

Este tipo de continuidades no contradice la originalidad con la que toda obra devela una verdad instalada para su disposición sobre un horizonte de sentido, sino que apunta a destacar el hecho de que, en el presente, cada vínculo que la obra establece con su contexto histórico-cultural sostiene diálogos fugaces, puntos de contacto efímeros y no así la consagración de esa cultura dominante y gloriosa como la que encontraba Heidegger en el pueblo griego. Hoy no se evidencian rasgos dominantes ni a nivel estilístico para el arte, ni ideologías claras a nivel cultural. La contemporaneidad del mundo no profesa vínculo alguno con lo sagrado (trascendente); o tales son sus “sacristías”: la glorificación de sus formas simbólicas más banales.

Por último, resulta interesante destacar una crítica lanzada en contra de cierto sentido que ronda la noción de *tierra* anteriormente comentada en la caracterización heideggeriana. Recuperando una de las diferencias centrales entre el *útil* y la *obra de arte*, Julian Young problematiza la insistencia en la captación ineludible de los materiales que propone Heidegger como instancia decisiva del trato con el arte (Young, 2001: 47-49). El útil desgasta el material que lo configura en la consecución de un instrumento de confianza sobre el que no se deposita mayor interés allende su funcionalidad. La obra, por su parte, hace resaltar cada forma, color y textura en un impostergable reconocimiento de su materialidad (auto-ocultante). El caso es, según Young, que no siempre se daría este impulso por la fijación de la atención sobre la materialidad de la obra. Volviendo al consagrado ejemplo de Heidegger es innegable la presencia de la piedra como elemento constitutivo del templo. Sin embargo, la elevación de ciertas catedrales góticas fuerza la desvinculación respecto del carácter pétreo de sus materiales, como si hubiese que obviar por un momento su peso en la asunción de una naturaleza etérea de los mismos.

Por su parte, advierte Young, cierta relación con el cine promueve intercambios que no exceden el mero entretenimiento o diversión –a diferencia del vínculo cuasi sagrado que acercaba al hombre al arte en la antigüedad clásica–. Al focalizar el interés sobre elementos puramente decorativos u ornamentales (*parergonales*) de un film particular,

probablemente se esté evidenciando cierto fracaso de la trama en capturar la atención de sus espectadores. Es posible que algo similar ocurra en todo soporte artístico y no meramente en el cine:

A veces el arte puede ser, en *este* sentido, similar al *útil* (equipment). Puede ocultar sus materiales o pretender que éstos sean distintos de los que son. E insistir en que si lo hace no puede contar como *gran* arte es enteramente arbitrario (Young, 2001: 48).

Es posible que, si se examinan las distintas transformaciones sufridas por el arte en su instancia contemporánea –desde la diversificación de sus estilos y modos de producción de obra, hasta los temas y situaciones que se configuran en su interior y a través de sí–, se adviertan tensiones por lo demás comprensibles en la aplicación de algunos conceptos de la estética heideggeriana. Sin embargo, es asimismo posible estimar que el mayor aporte en la dirección de una comprensión general del arte que se sigue de sus lineamientos descansa en la capacidad de articular con diferentes planteos teóricos pertenecientes a diferentes tradiciones y momentos históricos. Estos corroboran aciertos y validan positivamente muchos de los planteos introducidos por Heidegger, aun sin saberse herederos de ellos o particularmente conscientes de los mismos. A esto debe apuntar toda filosofía que procure establecer una comprensión cada vez mayor sobre sus objetos de estudio y análisis. Por su parte, la importancia que su propuesta brinda y arroja sobre el vínculo entre el arte y la cultura de un pueblo dado fuerza la constatación de una contemporaneidad desafectada y vacua. La desafección que produce dicha constatación debe asimismo reconocimiento a la conceptualización heideggeriana que parece denunciar tal situación del arte en su relación con la cultura e historia de Occidente cuya apariencia actual hunde sus raíces en la modernidad científico-tecnológica. La reflexión detenida sobre estas continuidades pueda, quizá, contribuir efectivamente a una crítica profunda de las formas del arte y su devenir errático presente en su actualidad.

III. Conclusiones

La particularidad del estudio heideggeriano sobre el arte descansa en su conocido tratamiento por el *ser*. De él, consecuentemente, obtiene parte de sus fundamentos. Lo que interesa a Heidegger es la constatación del modo en que se establece el ser del ente en toda obra de naturaleza artística. La pregunta por el origen de la obra de arte es la pregunta por la

esencia de la misma cifrada en una observación cuidadosa de la forma en que un ente es dado a la existencia de un modo diferente al que se evidencia en otro tipo de entidades (*cosa, útil*). De este modo, la tarea parte del establecimiento de una serie de diferencias. *Cosa, útil y obra* se relacionan compartiendo algunas de sus propiedades y ello fuerza su distinción y consiguiente identificación particular.

El *útil* y la *obra* participan de un mismo impulso de elaboración por parte del hombre en la consecución de distintas aspiraciones. Aunque ambos suponen haber sido “hechos”, una primera diferencia pone al descubierto la tensión existente entre “elaboración” y “creación”. El *útil* se agota en su funcionalidad, en su servir a determinados fines puntuales. La obra, por su parte se acerca más a la cosa por cuanto no supone finalidad ulterior aparente.

Una vez enunciadas estas diferencias, la primera parte de este escrito procuró mostrar cómo la diferencia esencial de toda obra supone el particular acontecer de la verdad en términos de una contienda entre lo que Heidegger denominó la instalación de un *mundo* y la elaboración de la *tierra*. Ambos impulsos participan de un proceso permanente de revelación y ocultamiento que ilustra adecuadamente la serie de encuentros que toda obra promueve en torno a sí. La posibilidad de poner al descubierto un espacio de sentido original (*mundo*), a pesar del sistemático colapso de cada interpretación que de ella se deriva (*tierra*), ilumina un costado relevante de su naturaleza específica. La obra de arte inaugura una verdad que resiste cualquier intento de reducción en la serie de interpretaciones, promoviendo una pluralidad de sentidos potencialmente inagotable, aunque no disponible en cada caso. De este modo, se constató la relevancia de un planteo original que aguarda siempre puntos de contacto novedosos en procura de validar posiciones que participen de un adecuado conocimiento del arte.

Tales derivas dieron sustancia al desarrollo de un segundo momento en este recorrido. Allí, se planteó la posibilidad de establecer una serie de recuperaciones en términos de continuidades teóricas y prácticas respecto de la estructura conceptual expuesta en la primera parte. La idea que motivó una primera instancia de su desarrollo halló compromiso con el establecimiento de relaciones entre enfoques y planteos que, aunque pertenecientes a tradiciones filosóficas y momentos históricos distintos, pueden pensarse como contribuciones válidas para una caracterización adecuada de la naturaleza del arte. Esto es, como contribuciones que inciden y aportan elementos relevantes para el tratamiento del problema de su definición. La confrontación aparente que

puede sostenerse entre enfoques de naturaleza socio-institucional y el planteo de base fenomenológico-hermenéutico que se sigue de la propuesta heideggeriana supone un interesante punto de análisis. En este sentido, asumir desde la propuesta de novedad radical que instancia el establecimiento de un *mundo* como parte del devenir de toda obra permite entender la naturaleza y el modo de darse de muchos acontecimientos artísticos contemporáneos. Por su parte, la recuperación de un modo de entender el vínculo entre los conceptos de *mundo* y *tierra* descritos permitió articular sus fundamentos con el tratamiento en clave comunicacional del arte hecho desde la semiótica de U. Eco. La confirmación en el acierto de estas lecturas ilumina un costado siempre renovado del trato con las obras de arte y los procesos referenciales que de él se derivan. Por último, se señalaron algunos cambios contextuales contemporáneos, consecuencia de impulsos modernistas, que tensionan la aplicación de algunas nociones heideggerianas de fondo. El modelo artístico ejemplar considerado por Heidegger como el *gran* arte ya no participa de un paisaje actual desprovisto de grandezas histórico-simbólicas. Ello arrastra consecuencias que entran en conflicto con parte de su propuesta.

Promover el diálogo y la continuidad de las estructuras teóricas aplicadas al análisis de casos concretos conforme evoluciona la historia de eventos y conceptos motivó la extensión de este trabajo. A su luz, la recuperación de ciertos elementos del análisis heideggeriano del arte ofrece la oportunidad de repensar categorías actuales y validar su alcance. Permite, del mismo modo, reintroducir en la reflexión por la naturaleza del devenir del arte la dimensión valorativa como instancia decisiva de su planteo. Sirva este impulso como motivación de futuras exploraciones y *continuidades*.

Bibliografía:

- Benjamin, W. (1989), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en: *Discursos Interrumpidos I*, Bs. As.: Taurus.
- Carroll, N. (2001), *Beyond Aesthetics*, New York, Cambridge University Press.
- Colapinto, A. (2005), “Reliability, Earth and World in Heidegger’s “The Origins of the Work of Art””, *Philosophy Today*, 49: 161-165.
- Danto, Arthur C. (1964), “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, 61: 571-584.
- Danto, Arthur C. [1981] (2004), *La Transfiguración del Lugar*

- Común*, traducción de Ángel y Aurora Mollá Román, Bs. As., Paidós.
- Danto, Arthur C. [1997] (2006), *Después del Fin del Arte: el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, traducción de Elena Neerman, Bs. As., Paidós.
 - Danto, Arthur C. (2013), *¿Qué es el Arte?*, traducción de Iñigo García Ureta, Bs. As., Paidós.
 - Davies, S. (1991), *Definitions of Art*, New York, Cornell University Press.
 - Dickie, G. (1984), *The Art Circle*, Evanston, Chicago Spectrum Press.
 - Gadamer H. G. (1977), *Verdad y Método*, España, Ediciones Sígueme.
 - Gadamer, H. G. (1992), *Verdad y Método II*, traducción de Manuel Olasagasti, España, Ediciones Sígueme.
 - Gadamer, H. G. (2002), *Los caminos de Heidegger*, traducción de Angela Ackermann Pilári, Barcelona, Herder.
 - Gadamer, H. G. (2006), *Estética y Hermenéutica*, 3º edición, traducción de Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos.
 - Gadamer, H. G. (2008), *La actualidad de lo bello*, 1º ed., 3º reimp., Bs. As. Paidós.
 - Giunta, A. (2014), *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Bs. As., Fundación arteBA.
 - Gombrich E. H. (2007), *La Historia del Arte*, 3º edición, Bs. As., Editorial Sudamericana.
 - Heidegger, M. (2003), *Ser y Tiempo*, Madrid: Trotta.
 - Heidegger, M. (2003), *Aportes a la Filosofía acerca del Evento*, traducción de Dina V. Picotti C., Bs. As., Biblos.
 - Heidegger, M. (1973), *Arte y Poesía*, traducción de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica.
 - Laddaga R. (2010), *Estética de la Emergencia*, Bs. As., Adriana Hidalgo.
 - Levinson, J. (1979), “Defining art historically”, *British Journal of Aesthetics*, 19: 232-50.
 - Livingston, P. (2005), *Art and Intention. A philosophical study*, Oxford University Press.
 - Livingston, P (1998), “Intentionalism in Aesthetics”, *New Literary History*, Vol. 29, N° 4, pp. 831-846.
 - Ortega y Gasset J. (2007), *La Deshumanización del Arte*, 14 ed., Madrid, Espasa Calpe.
 - Sadzik, J. (1971), *La Estética de Heidegger*, Barcelona, Luis Miracle.

- Safransky R. (1997), *Martin Heidegger y su Tiempo. Un maestro de Alemania*, traducción de Raúl Gabás, Barcelona, TusQuets Editores.
- Valeriano Bozal (ed.) (1996), *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Vol. I y II, Madrid, Visor Dis. S.A.
- Vilar G. (2000), *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, S.A.
- Vattimo G. (2002), *Introducción a Heidegger*, 4º reimpresión, traducción de Alfredo Báez, Barcelona, Gedisa S. A.
- Young, J. (2001), *Heidegger's philosophy of art*, Cambridge University Press.

Recibido el 27 de agosto de 2015; aceptado el 04 de abril de 2016.